

261, 268), ou encore de documents qu'il a eu entre les mains (p. 34 : «ung de mes amis me fist voir la lettre suivante») ou dont il dispose «dans (s)es papiers» (p. 40, 80, 90, 188, 288). Ces fameux «amis» ne sont que rarement identifiés : on apprend simplement que certains sont de La Rochelle (Monsieur de Plom : p. 251, 337), d'autres de Genève (p. 264), de Bruxelles (p. 267) ou de Bordeaux (p. 349). L'Estoile ne cherche pas vraiment à justifier la «vérité» de son propos : rares sont les mentions qui soulignent par exemple que «la verité est celle que j'écris» (p. 16). Plus qu'un historien, il se situe en témoin, y compris de seconde main.

Mais cette posture de distance n'empêche pas de scruter attentivement son texte pour y découvrir des avis personnels. Par exemple, il multiplie les indications nécrologiques, en évitant de composer des «tombeaux», des «éloges» ou des «regrets» : le décès de tel ou tel est formulé en quelques phrases, même s'il s'agit de personnes importantes comme Chomberg (p. 22), le président Amelot (p. 83), le conseiller Brisart (p. 111), le président Le Maistre (p. 162), la princesse de Condé (p. 191) ou le président Séguier (p. 271). Et ces «grands personnages» trouvent place, sous la plume de L'Estoile, aux côtés de son notaire (p. 266), de sa nièce (p. 306), de sa cousine (p. 329), d'un ami de Saumur (p. 334) ou de sa voisine (p. 369). Rares sont les moments où L'Estoile donne un avis explicite, comme quand il affirme de Ménard qu'il s'agit d'un «homme de bien (chose rare en un procureur)» (p. 300) ! Sauf quand il s'agit de la Ligue... En effet, il semble encore marqué par les années où la ville de Paris était dominée par les ligueurs (1585-1594), et ne peut dissimuler sa critique à leur égard, ainsi à l'encontre de cet imprimeur «miserable en toutes sortes, (...) homme de mauvaise vie, ligueur, séditieux, grand putier et blasphémateur» (p. 118). La critique de L'Estoile ne faiblit pas au cours des années, malgré la disparition des uns (mort de Mercœur : p. 269) ou le ralliement des autres (serment de Monsieur Daiguillon, fils de Mayenne : p. 87) : il estime par exemple en août 1602 qu'il y a toujours «quelques restes de ceste racaille de Ligue» (p. 287). À ses yeux, les ligueurs représentent toujours, comme les jésuites, un danger permanent qui pèse sur le roi.

Gex.

Paul-Alexis MELLET  
Université de Genève

*La Tragédie à l'époque d'Henri IV. Troisième série, volume 1 (1589)*, coll. «Théâtre français de la Renaissance», 2020. Textes édités et présentés par Michele MASTROIANNI, Paola MARTINUZZI, Daniele SPEZIARI, Dario CECCHETTI et Anna BETTONI, Florence, L. S. Olschki, 598 p.

Après quatre ans de silence éditorial (huit si l'on ne considère que la tragédie), l'équipe italo-française fondée par Enea Balmas et Michel Dassonville entame avec ce volume la «troisième série» de la collection «Théâtre français de la Renaissance». À la suite du théâtre écrit ou imprimé sous le règne de Henri II et Charles IX (1550-1575), puis de Henri III (1574-

1589), s'ouvre désormais la série de pièces appartenant à l'époque d'Henri IV. C'est, comme à l'accoutumée, par les tragédies que l'équipe commence, et ici, par le théâtre de Roland Brisset, composé de quatre pièces imitées de Sénèque (*Hercule furieux*, *Thyeste*, *Agamemnon* et *Octavie*) et d'une tragédie biblique imitée de Buchanan, *Baptiste*.

Fidèle à son principe, bien établi depuis 1986, l'équipe italienne confie à chacun des cinq éditeurs scientifiques une seule pièce, dont celui-ci prépare et annoté le texte, puis le présente dans une courte introduction – même si, par rapport aux volumes précédents, les introductions semblent plus développées. Les principes d'établissement et d'édition du texte restent les mêmes que ceux annoncés dans le premier volume : il s'agit de moderniser la graphie, dans la mesure où cela n'altère pas la versification, et de ne pas surcharger l'apparat critique, limité aux introductions et aux notes. Ces dernières, disposées en bas de page, éclairent le sens des vers et donnent les éléments de culture nécessaires à la compréhension ; certaines d'entre elles vont ici plus loin en développant le commentaire philologique et critique, dans la continuité des introductions.

Par rapport aux précédents volumes de la collection, celui-ci présente une originalité : il se consacre à un seul auteur, et, mieux encore, à des pièces issues d'un recueil unique, celui du *Premier Livre du Théâtre Tragique de Roland Brisset gentilhomme Tourangeau*, imprimé en 1589. Or, il aurait pu être intéressant d'adapter les normes de la collection à cette spécificité. Ainsi, l'appareil liminaire qui ouvre le volume original de Brisset ne concerne pas seulement *Hercule*, mais l'ensemble des pièces : la présentation moderne aurait pu refléter cette organisation, pour que, par exemple, apparaisse plus nettement l'importance de l'Avis aux lecteurs – du reste souvent cité et exploité dans les introductions –, qui, entre autres choses, définit les ambitions morales et civiques du genre tragique pour Brisset (« nous nous trouvons rétablis en un meilleur état de nous-mêmes, consolés en nos afflictions, modérés en nos désirs et plus contents de nos fortunes »), révèle son allégeance au roi (« un grand Soleil »), et compare la ville de Tours à Athènes ou Rome. De même, nous pourrions regretter l'absence d'introduction et de bibliographie générales, qui ne sont pas dans la pratique de la collection mais qui auraient pu être justifiées ici. Cette absence est en partie compensée par une courte note sur le rabat de la première de couverture, puis par l'introduction de la première pièce, *Hercule Furieux*, dans laquelle Michele Mastroianni livre des renseignements biographiques qui ne sont plus répétés ensuite, ainsi que par la constitution de bibliographies propres à chaque tragédie. Il faut probablement comprendre que les éditeurs n'ont pas souhaité faire de ce volume la réédition d'un volume ancien mais ont voulu insister sur l'intégration des pièces au corpus théâtral global de la Renaissance : c'est bien là que résident toute la singularité et la force de cette entreprise éditoriale ouverte en 1986, dont l'ambition était d'être un « recueil homogène », afin de « fournir au public – profane ou spécialiste – les éléments capables à la fois de susciter une approche diverse de la matière intéressée, et de promouvoir de nouvelles recherches qui puissent aboutir à une nouvelle synthèse » (« Introduction » des éditeurs, Première Série, Vol. 1, p. vi).

Dans cet esprit, chaque introduction se concentre sur la pièce présentée et ses enjeux spécifiques : Michele Mastroianni insiste sur le *furor* chez Hercule, et propose d'utiles considérations sur la question de la traduction, dont il est spécialiste, et qui valent d'ailleurs au-delà de l'*Hercule furieux* : il insiste ainsi sur la nécessité de lire ces pièces comme des traductions mais au sens du XVI<sup>e</sup> siècle, celui des *interpretationes*. Paola Martinuzzi évoque la cruauté et sa représentation dans *Thyeste* et interroge la valeur spéculaire de la pièce dans le monde de Brisset. Daniele Speziari montre comment *Agamemnon* s'inscrit dans une tradition d'adaptations théâtrales françaises de l'histoire des Atrides, et compare le texte de Brisset à ceux de Toutain et Le Duchat. Dario Cecchetti présente avec *Octavie* le genre de la *fabula praetexta*, instrument de propagande politique à Rome, rappelle pourquoi la paternité de cette pièce ne peut être attribuée à Sénèque, souligne l'argumentaire anti-tyrannique de la pièce romaine, et revient sur les différentes *Octavia* de la Renaissance italienne et française. Enfin, Anna Bettoni, qui introduit l'unique tragédie biblique, *Baptiste*, imitée de Buchanan, interroge le contenu politique de la pièce chez Brisset, autour de l'idée d'un Jean Baptiste réformateur victime d'un pouvoir tyrannique.

Au-delà des spécificités de chaque pièce, les différentes introductions, prises dans leur ensemble, révèlent des traits généraux de l'écriture du dramaturge. Il est ainsi question de la dimension politique et morale de ce théâtre, autour des différentes figures de souverains et de la figuration de leurs malheurs, mais aussi des problématiques religieuses, éminemment politiques durant cette époque des guerres de religion. Le rapport au texte source est toujours évoqué dans les introductions et les notes, et se voit commenté à la lumière de la bibliographie récente – notamment des études de Michele Mastroianni et de Florence de Caigny. Chaque éditeur insiste ainsi sur les adaptations et actualisations réalisées par le dramaturge, notamment sur les plans politique et religieux. La question prend parfois des aspects plus techniques, si l'on songe aux études métriques proposées par Michele Mastroianni et Dario Cecchetti. Quant au rapport de ces textes à la scène, l'introduction de *Thyeste* évoque à partir de la critique les représentations de 1594 à Arras et de 1599 à Tournai et cherche ce qui, dans le texte, donne des indications de mise en scène.

Certes, nous pourrions toujours discuter la modernisation de l'orthographe, qui rend ces textes accessibles au plus grand nombre mais ne permet pas au chercheur de faire de ces éditions ses outils de travail ; il s'agit cependant des fondements mêmes de cette collection, expliqués dès l'origine. Saluons ce travail d'une équipe italienne qui poursuit sa constitution du corpus théâtral de la Renaissance en livrant ici la première édition moderne de pièces encore trop peu connues, ce qui permettra de les faire découvrir à de nouveaux publics et de susciter ainsi de nouvelles études – ce qui est bien, rappelons-le, le très bel objectif que s'étaient fixé les fondateurs de l'entreprise il y a plus de trente ans.

Metz.

Nina HUGOT  
Université de Lorraine